

革命文学論争と茅盾について

近 藤 正 義

はじめに

郭沫若は1926年に革命と文学の係わりを論じたが、革命運動と革命文学についての本格的な論争は、国共合作が崩壊し共産党が都市から次第に農村地区に追い詰められた1928年に始まった。この論争は主として創造社、太陽社などに拠る新進作家や文芸評論家と文学研究会系の既成作家との間で展開された。本論文では郭沫若らと対比しつつ茅盾の革命文学論について検討する。

1. 創造社、太陽社成員らの革命文学論

創造社、太陽社の主張を三つの論点に整理した。なお引用にあたっては『中国新文学大系 1927—1937 第2集』（1987年 上海文芸出版社）に依拠して筆者が要約した。

1.1 歴史的必然としての革命文学の位置付け

彼等は文学の歴史的変遷を検討して革命文学の出現が必然であると考えていた。すなわちヨーロッパ文芸思潮の発展と当時の政治経済構造の関係より、いずれの時代でも代表的な文学作品はその当時の社会の支配階級に適した内容と形態を持つものであり、まさに文学は社会の上部構造であること、特に社会体制の革命期には文学の黄金時代を迎えてきたと結論づけた。当時の中国では貧富の差が拡大し社会の矛盾が噴出して、新しい社会を目指した革命運動が起こっていた。唯物弁証法の理論に基づいて、新しい時代は必然的に無産階級時代に向かうので、新しい文学はこの革命を促進し無産階級社会の実現を目指さなくてはならないとして、そのための革命文学は貧乏を描いたり悲観的な状況を描くだけでなく闘争心をかき立て問題解決の方向を示して大衆に希望を持たせなければならないと彼等は主張した。さらに文学の機能について、階級の

実践的意志の反映としての宣伝効果を彼らは重視したのである。

「第三階級が台頭して資本主義が猩獗しはじめ、社会に新たな被圧迫階級である第四階級のプロレタリアートが生み出され、第三階級と第四階級の闘争の時代となった。ロマン主義はとうに反革命の文学となり……」(郭沫若「革命と文学」『創造月刊』第一卷第三期 1926年5月)

「文学は社会組織の上部構造の一つであり、社会全体を離れて部分的に理解することは出来ないのである。資産階級社会全体について合理的批判(経済過程、政治過程、意識過程)をして、唯物弁証法的方法をもって歴史的に必然の発展を明らかにしなければならない。」(成倣吾「文学革命から革命文学へ」『創造月刊』第一卷第九期 1928年2月)

「革命文学は貧乏を描く文学という人もあるが、有産者文学にも貧困を描いた傑作がある。無産者を描くのが無産者文学ではないし、革命や爆弾を描いたものでもない。それは、主体とする階級の歴史的使命を完成するため観念ではなく言葉で表現する態度であり無産階級の階級意識を産出する闘争の文学である。」(李初梨「如何に革命文学を建設するか」『文化批判』第二号 1928年2月)

「ただ旧いものに反対するだけで新しい出口を見出し得ないならば、革命の前進について行けないのだ。消極的悲観的態度を取るだけならば虚無的作家である。……革命文学とは群衆の力を表現し集団主義の傾向を暗示するものである。退廃的、享楽主義的、唯美主義的な作品や英雄主義を中心とする作品も革命文学ではない。」(蒋光慈「革命文学について」『太陽月刊』二月号 1928年2月)

「全ての文学は宣伝である。普遍的且つ不可避免的に宣伝である。時には無意識的な或いはしばしば故意の宣伝である。……文学は社会生活の表現と言うよりは階級の実践的な意志の反映である。」(李初梨「如何に革命文学を建設するか」前出)

1.2 小資産階級の徹底排除の必要性

小資産階級は本来無産階級自体の存在を認めていないし革命の同志としても信頼できないというのが彼等の基本的な考え方であった。時代が

無産階級社会の方向に向うと考えられている中で、資産階級を擁護し資産階級社会を懐かしむ作品は革命運動の士気を低下させ新時代の実現に障害となるのでこれを排除しなければならないとし、さらに農民も従来のように無知ではなく革命意識が進んでいると彼等は主張した。

「小資産階級の本性は大変はっきりしており、一般の文学家は大多数が反革命派なのである。」(郭沫若「テーブルのダンス」『創造月刊』第一卷第十一期 1928年5月)

「支配階級の文学は総じて被支配階級を騙し麻痺させる。例えば趣味の文学は、趣味を中心としてその階級を更に強固なものとし、趣味を餌として社会の中間層や浮動分子をその陣営に引き込むのである。更に趣味をお守りとして、一切の社会悪を隠してしまう。」(李初梨「如何に革命文学を建設するか」前出)

「現代の農民は阿Qの時代のように無知ではなく厳密な組織を持ち、相当な政治意識を持っている。彼等の革命性は充分に表れており、地主に反抗し革命に参加していて、阿Qのような豪紳に屈服するとき精神は持っていないのだ。」(錢杏邨「阿Qの時代は死んだ」『太陽月刊』三月号 1928年3月)

1.3 革命文学家の責務

当時の中国では革命文学の作家の殆どが小資産階級の出身で無産階級意識を持っていないのが実態であるから、彼等が革命文学作家となるためには最初に無産階級意識を体得して無産階級社会の実現を決意することが必要であり、さらに理論に基づいた革命工作の実践が重要であると郭沫若らは強く主張した。その革命意識を明確にするために資産階級文芸などの過去と決別することを必須としたのである。彼等は無産階級精神を獲得するには労働者や農民に学ぶことが重要で、作品の上でも圧迫され搾取されている大衆の立場に立って資産階級への反抗を明確に示さなければならないと主張した。

「中国の現在の文芸青年には実のところ無産階級出身者は一人もいない。文芸青年の意識はブルジョアの意識で、唯心的な主観偏重の個人主義である。この種の意識形態を克服しなければ革命文学の路線に乗れないのだ。……小資産階級意識の方向転換には次のプロ

セスを経なければならぬ。

- ① 悲惨な社会に接触して大衆のためには自分の個性と自由を犠牲にすることができる新しい観念を獲得する。
- ② 資産階級意識を克服して資本主義の下で個性と自由を尊重するのは誤りであることを覚る。
- ③ 新しい観念を獲得し更に新しい思想・文芸の実践に向け出発する。」(郭沫若「蓄音機の声」『文化批判』第三期 1928年3月)

「もし作家が統治階級を代表しているならば、その思想・情緒・行動の全てが反革命的であり、圧迫搾取されている大衆を代表するならばその思想・作品は革命的である。その作家が如何なる立場から誰のために発言しているかが問題なのだ。

- ・旧勢力に反抗する精神を持っているか
- ・虐げられた群衆を出発点としているか
- ・労苦している階級の解放を望んでいるか

これらの答えが肯定的なら革命的な作家であり、革命的な作品なのだ。革命的な作家は一方で旧勢力を暴露し旧社会の破産を攻撃し、新勢力の発展を促進してこの発展を自分の文学の生命とするのである。」(蒋光慈「革命文学について」前出)

2. 茅盾の革命文学論

茅盾は北京大学卒業後に文学雑誌の編集、文学研究会機関誌の編集責任者などを経て武漢政府で革命工作に従事したが、国共合作崩壊後は国民党に追われ逃亡生活を続けつつ小説家として活動を始めた。そして武漢での党機関紙編集の経験や結成当初からの共産黨員としての経験などに基づいて革命文学論を展開した。

2.1 当時の文壇への批判

茅盾は当時の文壇主流を占めていた郭沫若らの考え方には四つの問題点があり文壇を混乱させたと指摘している。第一の問題点は創造社の芸術至上主義が感覚的な美を至上とする考え方を蔓延させたことであり、社会の矛盾を見つめる作家の眼を曇らせたと批判した。創造社は後にそ

の方針を変更したが、青年達の革命運動への参画を妨げた責任は極めて重いと指摘している。

「現在では文芸の時代性・社会性等々の話題に言及する所謂革命的文学批評家たちが、当時は皆顔色を変えて“古すぎる、暗すぎる”と叫んでいた。皆に忘れて欲しくないのは、今日の革命文学批評家は五、六年前には文学の時代性の描写や社会化に必死に反対した創造社の諸君であったことだ。……当時の創造社の主張は“芸術のための芸術”であり“毒草には毒があっても美しければ詩人はその美を鑑賞する。俗人は毒であることを記すのみである。”と言っていた。彼らの当時の作品には、感情主義と個人主義の調子が満ち溢れている。」（「倪煥之を読む」『文学週報』第八卷第二十号 1929年5月）

第二の問題点として、社会の実態に対する観察と思考が等閑にされた結果、スローガン文学のような形式優先の作品や政治的主張を繰り返す空疎な作品を招いたことを指摘した。ロシアの例からもこれは文学の墮落であり、読者が相手にしなくなることが明らかだと批判している。

「'18年から'22年頃に、ロシアの未来派は大量のスローガン文学を作り出した。彼らはソビエトロシアの無産階級のために創造したつもりであった。然るに無産階級はこの気持ち理解できず、農民はもっと素っ気なくしか取り合わなかった。……革命の情熱があっても、文芸の本質を疎かにしたり文芸を宣伝の道具と見なしたり極端に粗略で先入観を持ち文芸の素養に欠けたりした人が、気付かないうちにこのような道に入り込んだのかも知れないのだ。」（「クーリンから東京へ」『小説月報』第十九卷第十期 1928年10月）

第三の問題点として、社会主義理論に対する新進作家の理解が浅薄なことを指摘している。郭沫若らが革命文学家に唯物弁証法の学習と無産階級意識の体得を厳しく要求しているが、彼等は社会主義理論を真に理解しているとは言い難いとしているのである。

「彼等の談論するのを見ると、私の持っているその方面の書籍の範囲を超えるどのような理論も見つけられないのである。さらに遠慮せずに言うと、彼等の議論には私が以前に学生に行った講義以上

のものはない。」(「倪煥之を読む」前出)

第四の問題点として、文学の本質を理解せず作品の世界と実社会を混同する程度の低い評論家が横行し、作品の狙いや意義を解説し評価するという彼等の本来の責務を果たしていないと指摘している。

「人々は小資産階級の生活を描写した文芸に一種の誤った先入観を持ち、内容を問わず独断的に“落伍”として斥ける。このような小説には必ず落伍した人物が登場するが、作品中の人物が落伍してもその作品が落伍するのではない。」(「倪煥之を読む」前出)

2.2 革命文学のあるべき姿

2.2.1 時代性を表現する

茅盾は革命文学には時代性の表現が最も重要であると指摘した。当時は資産階級社会から無産階級社会への転換期であり、都市部の小資産階級や無産階級の生活の中に社会の矛盾が顕在化していると彼は考えていた。この矛盾の解決にはそれに直面した人々の苦闘が実現のエネルギーとなるのであり、革命文学の責務は単にその時代特有の雰囲気の中での人々の生き様だけでなく、人々が時代に働きかけ社会を変革しようと苦闘する集団的エネルギーを描くことを主張した。換言すれば人と時代の双方向の交渉を通して新社会実現に向けて苦闘する大衆の姿を描くことが革命文学の本質であると茅盾は考えた。その観点からすれば魯迅の作品も五四時代の農村の描写に力点を置きすぎて時代の特徴である都市人生に触れていないのが欠点であると指摘している。五四時代の青年心情を描いた魯迅の作品も時代の思想や社会基盤、政治勢力の様々な対立への切り込みが不足して時代性の表現という点で不満足であるというのが茅盾の評価であった。

「所謂時代性には時代の空気の他に二つの要素があるべきだと私は思っている。その一は時代がその時代の人にどのような影響を与えたかであり、その二は人々の集団的エネルギーがどの様にして時代を新しい方向に引っ張っていったかである。換言すれば、歴史がどの様にして必然的に新時代に入るのを促したか、更に換言すれば人々の集団的活動がどの様に歴史の必然を早く実現させたのかである。このような意義のもとで現代の新写実派文学は、時代性を表現

しなければならない」(「倪煥之を読む」前出)

「『彷徨』はその背景—思想界の混乱、社会基盤の動揺、新旧勢力の錯綜と闘争などに広く深く入り込んだ表現がなく、ただ表面的な苦悶だけを描写しているように思われる。この時期の彼の作品に濃厚な社会性が欠けるのはこの理由によるのだ。」(「倪煥之を読む」前出)

2.2.2 小資産階級を作品の主題とする

茅盾が革命文学に求める第二の課題は、作品の主題に小資産階級を取り上げることであった。彼によれば革命文学は目標の読者が読まなければ意味がなく、圧迫され苦悶する大衆のために書いたつもりの作品でも、彼らは歓迎せずその言葉さえ理解しないことがあるのである。大衆が好むのは文学家の軽蔑する寄席の講談であるという現実から、革命文学家はもっと読者の実状に目を向けるべきであると茅盾は主張している。さらに中国の人口で高い比率を占めている小資産階級が悲惨な状況にあると認識し、将来は社会革命の推進勢力となることが期待される広大な小資産階級に訴えるために、今後は彼らを作品の題材に取り上げることが必要であるというのが茅盾の考え方であった。

「結局苦しんでいる大衆の為に作った新文学を、労苦していない小資産階級の知識分子だけが読んでいます。作家の期待する対象読者が甲であり、その作品の受け止め手が乙としたら極めて心の痛む矛盾現象である。革命気分を覚醒させ高めたいのは明らかに甲であるのに、その作品が甲の面前に到ることが出来ないのは能力の誤用と言うべき……」(「クーリンから東京へ」前出)

「現在の小資産階級には苦しみは無いだろうか。彼らは圧迫されていないか。……今までに小商人、中小農家、没落した学者が受けている苦しみを描いた作品があったらだろうか? ほぼ全国の十分の六が小資産階級に属する中国で小資産階級を描いた作品が無いのはおかしい現象と言わざるを得ない。……我々の六、七年来の新文芸運動は幾つかの作品を生み出したが、まだ群衆の中に入っておらず青年学生を読み物になっている。新文芸が広大な群衆を基盤としていないから社会を推進する勢力にならないのだ。」(「クーリンから

東京へ」前出)

2.2.3 大衆に立脚した視点から創作技術向上に努める

革命文学の第三の課題は表現技術、描写技術の向上であると茅盾は主張している。革命文学は広く小資産階級一般でも読むことが出来るように、表現技術の向上と読者が馴染みやすい言葉の選択をはかることが必要と考えた。そして広大な読者を獲得するため、作品の形式に拘らず読者の理解を優先し、読者が受け入れるように先ず小資産階級の生活の中に入り込んで社会の実態を観察し、社会の矛盾を観念的な論理ではなく平易な語句や語法で描写することが重要であると茅盾は指摘している。

「第一は文体の問題で、現在の白話文に照らせば簡潔を求めるのは極めて困難である。簡潔化を追求すると文言になる。第二は用語の問題で、我々が描く対象の社会階級が日常使用する言葉が煩雑さと簡潔さのどちらかということである」(「クーリンから東京へ」前出)

「革命文芸の今後は第一に青年学生の中から出て小資産階級群衆の中に入り込み、その中にしっかりと脚を立てることである。それには先ず題材を小商人、中小農民の生活に移さねばならない。新しい名詞や欧風の句法も不要、新思想の説教じみた宣伝も不要なのだ。ただ飾り気を捨て力一杯努力して彼らの生活の核心を描写する事が必要なのだ。……新写実主義でもその他何でもよい。重要なのは彼らに理解され、飽きられないことである。悲観的或いは退廃的な色彩は消滅させねばならず、間違いじみたスローガンも続ける必要はないのだ。」(「クーリンから東京へ」前出)

3. 革命文学論争の考察

革命文学論争における創造社、太陽社成員らの主張の核心は、作家が唯物弁証法を学んで無産階級意識を獲得した革命家であること、その作品は圧迫搾取される大衆の立場に立ち無産階級を守り小資産階級を徹底的に排除することを求めるものであった。彼らの基本的態度は、作家の思想や哲学を重視し作品が革命運動へ直接貢献することを求め、その観点から作家としての資格、作品の主題、目的を厳しく制約するものであつ

た。郭沫若が「テーブルのダンス」で指摘しているように中国文壇の大半は日本留学生であり、創造社成員らの論調には日本で1926年から27年にかけて展開されたプロレタリア文学論争の影響が見られる。彼等の主張は、「社会主義的文芸運動は前衛の運動である」として作家に対して芸術家である前に社会主義者であることを求めた林房雄の主張に近いものであった。

「社会主義的文芸運動は前衛の運動である。もしそれが前衛の運動でなかったら存在の意義がない。……社会主義芸術運動は、作家が真の社会主義的認識、無産階級政治意識を把握するところに始まる。……我々は芸術家である前に社会主義者でなければならない。……社会主義文学は、文学の社会的効果とその宣伝的機動的な作用を公言する。」（「社会主義文芸運動」『文芸戦線』昭和二年二月）

これに対し矛盾は、唯物弁証法に立脚し社会主義社会実現を希求することを前提とするのは郭沫若らと共通しているが、作家の役割は革命家と本質的に異なるとの認識に立ち、読者に理解されその心に訴える作品を求め、そのために作家の工夫が不可欠だとしている。そして彼は文学の評価に時代性という尺度を持ち込んだのである。当時の中国の特徴は都市における小資産階級の生活の中にあることを彼は指摘している。彼が重視したのは、時代の雰囲気を描くことと併せて人々の集団的エネルギーがどのように時代を新しい方向に動かしたのかを描くことであった。社会の発展を促進する要素として革命運動家の個人的な力が必要であることは勿論であるが、それに触発された大衆の集団的エネルギーの発露による社会変革を期待し革命文学はそれを描くことに意義があると矛盾は考えたのである。換言すれば革命文学は社会主義思想を前提とした文学であってもその内容や質を重視し、特に資産階級社会から無産階級社会への転換期であるという時代の特徴を捉えるために主題、表現技術などあらゆる面で作家が創意工夫を凝らすことを求めている。

以上を総括すれば創造社・太陽社の主張は先ず革命運動への積極的な係わりや革命運動への直接的な貢献を求める作家の「生き様」に係る主張である。矛盾の主張は、社会主義社会を希求するという基本思想は郭

沫若らと共通していても、唯物弁証法思想に基づいた新しい社会の実現を見通しつつ文学的に優れた作品を求める作家としての「書き様」に係るものと言ってよく、両者は基本的に論点がすれ違っていたと考えられる。

小資産階級についても根本的な対立が認められる。

郭沫若らによれば資産階級は勿論のこと小資産階級も反革命集団であると断定し、革命文学家の全てが小資産階級出身である現実に対応するために、小資産階級を否定し自らの小資産階級意識を排除して無産階級意識に立脚することが革命文学家の必須条件としたのである。さらに革命文学作家には革命意識に目覚めた農民に学ぶことを求めていた。その主張は革命運動の実践工作や作家としての経験に裏付けられたものというよりは教科書どおりの書生論とでもいうべきものであった。更に過去の文化との極端な断絶の主張は、ロシア革命の指導者の一人であったトロツキーが1924年に共産党中央委員会で行った演説と対比すると、先行芸術への彼等の不寛容さの著しさが読み取れるのである。

「ブルジョア文学は階級的連帯に亀裂をもたらしかねないと思うのは素朴すぎる。労働者がシェークスピア、ゲーテ、プーシキン、ドストイェフスキーから摂取するものは、人間の個性や情熱、感情に関するもっと複雑な観念である。……古い文化の諸要素を取り入れて同化することなく新しいスタイルの文化の建設に着手することは出来ず、過去の重要な道標に着目せずに新しい階級の前進はあり得ない。」(トロツキー「文学と革命」)

茅盾の考え方は、上記の郭沫若らとは大きく異なるものであった。まず基本認識として知識人・中小商人・農民らを含む小資産階級が中国革命の動向に大きく影響することを見通しており、困窮化している彼らを革命陣営に積極的に取り込もうとする狙いを持って小説の主題に取り上げ、彼らが理解できる言葉を用いて、彼らが読むことを受け入れる内容の小説を目指すことを強く求めたのである。つまり小資産階級を排除するよりは彼等を同じ陣営に取り込むためにも優れた革命文学作品を産み出すことを期待していた。この考え方は革命運動の現実や作家としての経験に裏付けられた現実論と言えるものであった。

因みに文学研究会には参加していなかったが既成作家の一人である魯迅と革命文学論争の係わりを見ると、馮乃超が魯迅を評して

「いつも薄暗い酒家の楼上から酔眼陶然と窓外の人生を眺めていつも過ぎ去った昔を懐かしみ、没落した封建情緒を追悼していて、社会の変革期における落伍者の悲哀を映し出しているだけだ。」

(「芸術と社会生活」『文化批判』創刊号 1928年1月)

と論難したが、魯迅は所謂革命文学家が革命運動家を目指すかのように革命運動の前面に出過ぎているのを皮肉り、革命文学家の行動に忠告するのに止まり、矛盾のような現実的な革命文学の在り方への積極的な主張が見られないのが特徴である。

「文学は革命の先駆けではなく、革命の始めは軍隊であり、文学者の登場はもっと後である」(「文芸と革命」『語絲』第四卷第十六期 1928年4月)

「学者が革命の実践運動に参加するよりは唯物史観や反唯物史観の文献を翻訳しているほうがよほど役に立つ」(「文学の階級性」『語絲』第四卷第三十四期 1928年8月)

おわりに

革命文学論争を経て1930年に中国の左翼作家は左翼作家聯盟に大同団結したが、矛盾は論争の途中で日本に亡命し、左翼作家聯盟の結成後に帰国しこれに加入した。魯迅・馮乃超・錢杏邨らが参加した成立大会で決定された綱領の内容は「解放闘争の最前線に立ち、流血も覚悟する」という勇ましいもので革命文学論争での創造社・太陽社の路線に近いものであった。この左聯の方針について吉田富夫が指摘している。

「純粋なもの以外は塵一つ受け入れぬという態度は、主観的覚悟としては立派であるかもしれないが、魯迅のいう現状から出発し、實力をたくわえ、闘争を堅持し、戦線を拡大するという面での心配りはまったく見られない。」(「魯迅と初期左聯」『中国現代文学研究Ⅰ』佛教大学 1999年)

左聯は成立後しばらくの間協調路線で推移していたが、『北斗』誌の編集方針を巡る争いに示されるように間もなく対立が再燃するのは必然

であった。

茅盾はその主張した路線で作家活動を継続し、よく知られているように長編小説「子夜」、農村三部作「春蚕」「秋収」「残冬」或いは「林家舗子」などの作品を世に送り出している。

〈参考文献〉

1. 周揚序『中国新文学大系1927—1937第2集』上海文芸出版社1987年
2. 中国社会科学院文学研究所現代文学研究室編『“革命文学”論争試料選編』人民文学出版社 1981年
3. 竹内実編『評論・散文 現代中国文学十二』河出書房新社 昭和46年
4. 平野謙『現代日本文学論争史』未来社 1957年
5. 三宝政美「北斗という雑誌」『東洋文化』第56号 1976年3月
6. 桑野隆訳トロツキー「文学と革命」岩波文庫 1993年